

KAZADI WA MUKUNA

Tradução de Saulo Adriano

Sobre a busca da
verdade na
etnomusicologia.

Um ponto de vista

KAZADI WA MUKUNA
é professor da
Universidade de Kent
(EUA) e autor de
*Contribuição Bantu na
Música Popular Brasileira*
(Global).

Os aspectos mais desafiadores da etnomusicologia como campo de pesquisa científica são a sua origem, a sua definição e os seus objetivos. Esses aspectos não só apresentam desafios aos estudiosos, como também constituem o cerne das diversas opiniões que se apresentam de acordo com o foco das atividades nos vários estágios evolutivos da disciplina, desde o estudo comparativo da música não-ocidental até o estudo da música dentro de seu contexto cultural. Ao discorrer sobre as mudanças pelas quais passou o campo da etnomusicologia nos Estados Unidos durante os primeiros 50 anos de sua existência, Bonnie Wade (2006) comenta como os estudiosos desempenharam seu trabalho:

“Nós [etnomusicólogos] mudamos de um método predominante e explicitamente comparativo para a pesquisa predominantemente etnográfica; de um enfoque inicial na música na história humana em termos evolutivos para um enfoque na música em contato cultural; da análise de estruturas de itens e sistemas para um enfoque na análise de estruturas de significados; de uma compreensão da música como reflexo de uma cultura para música como força de influência dentro de uma cultura e agente de sentido social; de um enfoque no lugar para um enfoque no espaço; com nossas antenas alertas às importantes idéias de outras disciplinas, as quais estamos prontos a explorar e com as quais esperamos contribuir por meio de nossos estudos musicais”.

Sob essa luz, a etnomusicologia deve ser definida como um campo de pesquisas em que o objetivo assenta-se além do mero conhecimento de música. Assim como no campo da arqueologia, cujo enfoque é a reconstrução do passado do *Homo sapiens*, a etnomusicologia tem na música seu tema de estudo, enquanto seu objetivo é de contribuir para a compreensão de seus criadores, os seres humanos. Portanto, neste ensaio insto os estudiosos (etnomusicólogos, educadores musicais, musicólogos) a sondar mais profundamente as

atividades envolvidas na expressão musical com o objetivo de decifrar seu sentido escondido e a responder a questão primária do “porquê da música ser como é” (Merriam, 1964, p. 7). Também argumento que, como disciplina sócio-humana, a etnomusicologia é um campo de pesquisa interdisciplinar repleto de ferramentas de pesquisa tomadas de empréstimo, e compostas a partir de teorias e métodos de suas disciplinas irmãs, tais como a sociologia, a antropologia, a lingüística e a etnografia, dentre outras. As teorias e os métodos comprovadamente aplicáveis na busca pelos objetivos da etnomusicologia constituem as tendências. Outras teorias, tais como as distinções êmico/ético, *insider/outsider*, cuja significância interdisciplinar ainda não foi determinada, permanecem pontos em questão a serem tratados em estudos futuros. Os paradigmas de pesquisa adaptados pelos etnomusicólogos são configurados de acordo com os objetivos de pesquisa específicos.

O exame de sua história revela que, a despeito das mudanças e por um longo período desde sua concepção, a etnomusicologia esteve voltada principalmente para sua própria definição, para a demarcação da natureza de seu campo de pesquisa e seus objetivos – sua meta final – ou sua *raison d'être*. Em sua tentativa de propor uma teoria para este campo de estudos, Alan Merriam coloca a etnomusicologia juntamente com as ciências sociais e as humanidades. Seus procedimentos e metas, escreve Merriam (1964, p. 25), voltam-se para o lado das ciências sociais, enquanto seu eixo temático é um aspecto humanístico da existência humana. Para legitimar sua existência como campo de investigação científica, a etnomusicologia se valeu grandemente da conclusão a que chegou o filólogo inglês John Ellis Alexandre (1885) em seu estudo sobre a existência de várias tradições musicais e seus sistemas de escalas, as quais eram baseadas em princípios diferentes dos encontrados na Europa. Durante os anos que se seguiram, foi publicado um grande número de trabalhos, os quais revelaram a variedade de tradições musicais do mundo, e a maioria deles apontava a diferença em

escalas e corroborava a teoria formulada no estudo de Alexandre¹.

Entretanto, com a publicação em 1964 de *The Anthropology of Music*, de Alan Merriam, a etnomusicologia gradualmente foi se orientando para um enfoque e interesse novos direcionados ao comportamento humano, com isso dotando essa disciplina de um objetivo mais significativo. Merriam (1964, p. 7) define a música nestes termos: “A música é um produto do comportamento humano e possui estrutura, mas sua estrutura não pode ter existência própria se divorciada do comportamento que a produz”.

Essa definição, a primeira do gênero, considera a música um produto cultural. Como tal, permite a cada cultura conceber e perceber a música em seus próprios termos e conceitos livres de influências externas. Embora essa definição antropológica coloque a música em um arcabouço novo e mais amplo, sua essência não é diferente da miríade de tentativas de definição formuladas por escritores como Jean-Jacques Rousseau (1767), quando este escreve que “a música é a arte de organizar os sons para agradar aos ouvidos”. A fragilidade presente nessa definição é a sua visão eurocêntrica, que dominava o período (século XVIII) em que foi conceituada. Apesar de qualquer idéia que essa definição conote, permanece o fato de que os ouvidos a serem agradados são os do compositor. Embora ambas as definições queiram dizer o mesmo, a diferença entre elas jaz em suas articulações, ou seja, na segunda a música é colocada num pedestal cultural mais amplo.

Em outro estudo (Kazadi wa Mukuna, 1999, p. 184), argumentei que a meta final do campo da etnomusicologia, como disciplina sócio-humana, é contribuir para a compreensão dos humanos no tempo e no espaço por meio de suas expressões musicais. Para entender essa tendência de pensamento, a ilustraremos a partir da perspectiva arqueológica. Como cientista, a missão do arqueólogo não é procurar artefatos do passado pelo mero prazer de colar peças para restaurar sua beleza e forma antigas, e sim reconstituir como foram feitos esses objetos e, acima de tudo, como eles foram

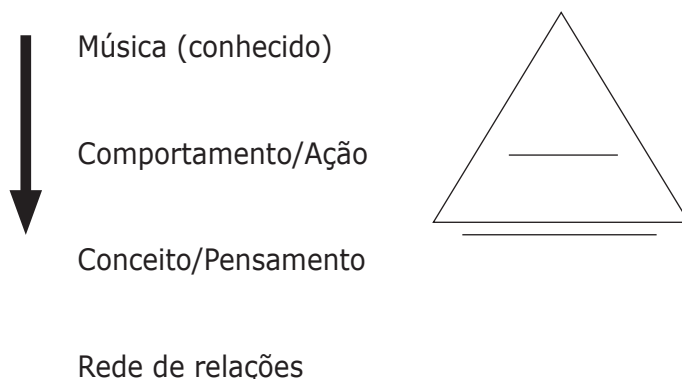
1 A maioria das publicações dessa categoria incluía em seus títulos o prefixo identificador “A música de”, como por exemplo: JB du Halde, *On the Music of China*, 1735; B. J. Gilman, “Zuni Melodies”, 1889; Charles Russell Day, *The Music and Musical Instruments of Southern India and the Deccan*, 1891; Sir Francis Taylor Piggott, *The Music and Musical Instruments of Japan*, 1893.

utilizados pelos humanos para sua sobrevivência em um tempo e espaço diacrônicos. Em resumo, a meta final da arqueologia é contribuir para a compreensão dos humanos sobre como era seu modo de vida em um ponto de nosso passado histórico distante em um espaço geográfico específico.

A definição de música de Merriam trouxe mudanças ao campo da etnomusicologia e clarifica a meta final de sua pesquisa. Sustenta que a música é seu *objeto* e não seu *objetivo*. Portanto, a atenção dos etnomusicólogos deve incluir mas não se limitar ao entendimento da estrutura física da expressão musical. Estes devem se empenhar em decifrar o fenômeno cultural que influenciou o comportamento produtor de tal estrutura musical. Dessa maneira, os etnomusicólogos estarão cumprindo sua missão e não agindo de maneira subserviente como um cão recolhedor em uma expedição de caça que busca a presa abatida e a traz ao seu mestre sem sentir seu sabor. Para encontrar o sentido, para encontrar a verdade da música, os etnomusicólogos têm que investigar profundamente além do elemento sonoro. Na equação a ser decifrada, a música é o elemento conhecido, enquanto o desconhecido – o sentido/verdade – existe abaixo de camadas de uma variedade de fenômenos que constituem o *vécu* (experiência de vida) de um indivíduo e que influenciam seu comportamento. Portanto, em uma busca etnomusicológica, a verdade é o que une a música à rede epistemológica de uma cultura em seu todo, a fonte de todas as influências no comportamento humano (Asafiev & Schoenberg, apud Tarasti, 1994, pp. 43-7). A fonte de tudo isso reside na cultura e esta está contextualmente entrelaçada nas malhas da rede de relações que constitui uma comunidade ou sociedade. O diagrama a seguir, extraído da definição de Merriam, faz uma interpretação em sentido inverso, a partir do conhecido para o desconhecido (Kazadi wa Mukuna, 1999, pp. 182-5).

Essa lógica traz à mente uma cena ficção interessante quase no final do filme *O Planeta dos Macacos* (20th Century Fox, 1968), que se passa em uma área restrita. Mesmo se tratando de uma área interdita

FIGURA 1
Paradigma estésico do modelo de Merriam



pelas autoridades, é nessa zona proibida que o arqueólogo Cornelius e sua esposa Zhura encontram alguns artefatos que sustentam a teoria reveladora da verdade temida pelas autoridades: o fato de que a civilização dos macacos era posterior à dos humanos. Para provar essa verdade além de qualquer sombra de dúvida, Cornelius e Zhura tiveram que interpretar uma série de fatos visíveis e invisíveis no sítio, desde uma válvula cardíaca defeituosa e armações de óculos até uma boneca bebê humana para os quais o guardião da fé não achou justificativas para remover do local. O argumento mais convincente era a prova tácita: a boneca humana falante que reduzia a zero qualquer argumento que o protetor da fé ousasse propor, especialmente em uma civilização em que os humanos eram mudos. De modo similar, a etnomusicologia exige uma investigação meticulosa além do estudo da música em seus próprios termos, conforme sugerido por William Bright quando distingue a busca pelo nível endo-semântico da música, que enfoca a análise musical simplesmente, e seu nível exo-semântico, o qual revela as fontes de influência extramusical, e que leva ao seu sentido/verdade. Neste ensaio, faço uma observação mais aproximada das teorias selecionadas que recentemente se tornaram o corpo de tendências na investigação etnomusicológica.

REFLETIVIDADE OU ANÁLISE CONTEXTUAL

Uma das tendências não raro mal interpretadas pelos etnomusicólogos renascidos é a aplicação da teoria da “refletividade”, a qual procura revelar a extensão do reflexo de uma manifestação cultural na música, ou até que ponto o processo criativo musical é determinado pelas atividades culturais de uma comunidade. Essa teoria é geralmente confundida com a “reflexibilidade”, teoria tomada da antropologia e voltada basicamente para o processo de auto-avaliação por meio do estudo dos outros. Porém, um modelo excelente de refletividade é encontrado em *Musical Practice and Creativity: an African Traditional Perspective*, de 1991. Nesse estudo, Meki Nzewi demonstra como o conceito que rege o processo de oferenda de objetos de arte na cerimônia *Mbari*, entre o povo igbo da Nigéria, fornece a própria essência de seu processo criativo musical. Nzewi dá a entender que o processo criativo de improvisação em música instrumental, como a arte *Mbari*, é uma realização em si mesma. Existe como um processo de realização durante a criação e deixa de existir depois que é completado.

Embora o paralelismo entre manifestação cultural e processo criativo musical possa ser corroborado com exemplos de várias culturas africanas, o estudo de Meki Nzewi enfoca primeiramente a compreensão da cerimônia *Mbari*, um aspecto não-sonoro da cultura, e depois traça um paralelo entre esse aspecto cultural e a produção musical. Entretanto, é preciso distinguir entre as variadas categorias de composição musical para se descobrir que as composições para representação pertencentes às categorias de contextos religiosos e sociais, para as quais a eficácia de seus rituais exige fidelidade estrita à reprodução da música e da dança, seguem um conjunto diferente de normas. Nesse contexto, prossegue Meki Nzewi (1991, p. 12), a composição musical ou a dança existe em perpetuidade e não se torna necessariamente “uma estrutura de

referência passada para uma nova experiência criativa a cada ocasião de representação subsequente”. Com seu livro, Meki Nzewi comprovou o ponto central da teoria da refletividade, segundo a qual a música espelha elementos do contexto no qual foi produzida; e esses elementos também fornecem sua análise contextual. A importância da análise contextual reside também no fato de que é voltada para a elucidação do objeto de estudo da etnomusicologia, que é entender o porquê da música de uma certa cultura ser da maneira que é.

SEMIOLOGIA E MÚSICA

Tal como ocorre em qualquer campo de investigação científica, a maior batalha jaz na busca por sua identidade, ou seja, na definição que revelará sua *raison d'être* e que resumirá a essência das atividades dessa disciplina. Isso também é verdadeiro para a semiologia. Nattiez (1990, p. 33) escreve: “A Semiologia não existe. Com isso, eu [Nattiez] quero dizer que não existe uma ‘semiologia geral’ (no mesmo sentido de uma ‘lingüística geral’), ou seja, não há nenhum conjunto de conceitos, métodos e regras que permita a análise do simbólico em qualquer domínio que ele exista”.

Em seu estudo *Cours de Linguistique Generale*, de 1949, Ferdinand de Saussure (apud Barthes, 1987, p. 13) adverte que “a Lingüística não é uma parte, mesmo privilegiada, da ciência geral dos signos, mas a semiologia sim é que é uma parte da Lingüística, ou seja, a parte que se encarrega das grandes unidades significantes de discurso”. Diferentemente de Peirce (1931-58, p. 275), que vê o signo em três sistemas operacionais (ícone, índice e símbolo) determinados de acordo com seu papel em determinado contexto, Saussure define o signo como uma combinação de um *conceito* (uma idéia/uma palavra) com um *som-imagem* que este evoca na mente do receptor. Visto por esse prisma, o entendimento da música como um signo é um ponto de partida para se explorar a semiologia musical e aceitar

Na outra
página, Mallum
Gazawa tocando
sua flauta
ciidal, Diamaré,
Camarões, 1975

que esse signo pode ser traduzido em outros sistemas de comunicação fora da linguagem verbal. Em outros termos, a criação musical está profundamente relacionada ao processo de construção de significado baseado em signos culturalmente aceitos. Charles Boilès (1982, pp. 27-8) adverte:

“Finalmente, chegamos ao nome mesmo do campo, o qual revela que uma forma encoberta de etnocentrismo é um dos perigos da introspecção. A semiologia musical tem se ocupado principalmente com o que os estudiosos da Europa ocidental consideram como *música*, ou seja, música de arte. Eles se propõem a estudar os signos da música da forma como a conhecem, não da forma como é em todas as culturas do mundo ou mesmo em subgrupos de sua própria cultura. [...] Há muito a ser aprendido pelo estudo dos signos musicais na forma como existem entre as culturas pelo contraste de tradições musicais e não pela limitação de nosso escopo a um tipo de expressão musical em nossa própria cultura”.

É apenas a partir dessa perspectiva que as teorias, conceitos e metodologias semiológicas podem ser corretamente aplicados à música.

Aetnomusicologia opera com o conceito dinâmico de signo tal como proposto por Jean-Jacques Nattiez (1990)² e por Charles Peirce (apud Jakobson, 1973). Além disso, esses aspectos analíticos dos signos propostos por Nattiez têm servido para o estudo da música em geral. Contudo, sendo consciente da confusão que pode vir da análise do próprio trabalho com o processo construtivo e a interpretação do signo, Nattiez propõe um paradigma analítico que inclui uma abordagem tripartite: 1) análise do processo *poiético*, similar ao procedimento criativo do produtor; 2) análise do processo *estésico*, o qual enfoca o produto a partir da perspectiva do receptor; 3) análise do traço ou em nível *neutro*, o qual examina a manifestação física, material simbólico como o texto, a partitura, gravação e coisas do gênero. Mesmo esse paradigma precisa ser modificado antes de sua aplicação pela



Gerhard Kubik

investigação etnomusicológica. O propósito desta é levar o contexto em grande consideração, ou seja, o comportamento total de toda a rede de relações que influenciou o compositor. O ponto fraco desse modelo paradigmático tal qual sugerido por Nattiez reside no fato de que o foco central é colocado no ouvinte da música, de forma que ignora a influência da experiência cultural do ouvinte no produto.

O perigo desse modelo é que a opinião expressa pelo ouvinte a respeito da música revela a sua experiência pessoal (*vécu*), mas não corresponde necessariamente ao compositor ou a seu tecido cultural. Uma observação mais cuidadosa do modelo analítico proposto por Nattiez deve ser comparada à sugerida pela definição de música de Alan Merriam citada anteriormente. Em sua definição, a música é o elemento conhecido da equação. O objetivo desse exercício é

2 Saussure definiu o signo como uma combinação de um conceito com um som ou uma imagem, e o dividiu em duas entidades: o *significante* e o *significado*. Um se refere à expressão (termo também usado por Peirce) e o outro se refere ao sentido (ou, como Peirce preferiria dizer, *interpretante*). Peirce desenvolveu esse modelo revelando que um signo não é um conceito estático, mas que, para ser interpretado, o receptor (a quem a mensagem é dirigida) constrói novos signos equivalentes ou mais desenvolvidos, em um processo que ele chama de interpretação. Nattiez vai além ao demonstrar que essa interpretação varia de “leitor” para “leitor”, pois está enraizada nas experiências (*vécu*) do receptor. A teoria da comunicação opera com seis conceitos básicos: emissor, mensagem, receptor, contexto, meio e código. Em todos esses conceitos a semiologia é utilizada.

**Meninos
aprendendo a
tocar tambores
dùndún em
Oshogbo,
Nigéria, 1963**

encontrar o desconhecido, que é o *vécu* do compositor. Nessa segunda definição, a equação está resolvida, o sentido oculto da música é decifrado pelo entendimento do que constitui a experiência que influenciou o conceito o qual, por sua vez, influenciou o comportamento do compositor a ponto de fazer com que ele compusesse a música de uma determinada maneira. Isso nos daria a resposta à questão do “porquê ser a música do jeito que é”. É apenas pela aplicação desse paradigma de pesquisa que a meta primordial da etnomusicologia pode ser alcançada a contento e, com isso, também se chegará à revelação da verdade que se busca.

Essa proposta procura inspirar a preocupação fundamental que continua a assombrar os etnomusicólogos: a delimitação

Gerhard Kubik



do parâmetro no qual um signo opera, considerando que a música é criada em um contexto cultural, e que tanto o processo criativo quanto sua interpretação estão enraizados no mesmo contexto. Portanto, um etnomusicólogo deve concordar com a observação feita por Boilès (1982), segundo a qual a maioria das culturas não-ocidentais ainda não desenvolveram um conceito para a discussão de um comportamento musical. Compartilhando essa visão, John Blacking (1981) afirma que é necessário criar um paradigma analítico que tenha um norteamo antropológico que incorpore todas as concepções étnicas. Dessa maneira, continua Blacking, a análise tem de começar com a classificação do que é socialmente aceito, mesmo que isso implique um conflito com a idéia que a etnomusicologia tem acerca da natureza da música em uma determinada cultura. Para Blacking (1981, p. 189), código e mensagem são inseparáveis na música: “Na análise das tradições orais, o produto musical não pode ser visto como um *niveau neutre* [nível neutro] isolado dos sentidos performáticos que possui e daqueles que o estão produzindo e sentindo”. Ele sustenta que a abordagem ideal da semiologia da música está na observação das diferentes estruturas entre seus contingentes. É somente dessa maneira que se pode alcançar um entendimento de sua realidade. Assim, o conceito musical é o produto dos processos de interação nos quais seu significante/sentido é conseguido com a soma de seus significados/interpretantes em uma comunidade. Isso justifica a preocupação com o desenvolvimento da semiologia da música, definindo o que é considerado música e o que não é. Em outras palavras, se a definição de música é derivada culturalmente ou variada de acordo com o compositor, intérprete, ouvinte e com o analisador do fenômeno em questão, Blacking (1981) sugere que devemos incorporar todas as visões étnicas sobre música para observar como elas se encontram relacionadas.

Entretanto, a semiologia é apenas uma outra ferramenta tomada de empréstimo e aplicada em etnomusicologia na busca pela

verdade na música, pois sua multiplicidade é percebida na relação da música com os seres humanos. Por ser um sistema intrinsecado de signos, a música é criada a partir de um contexto cultural específico. Como todos os signos culturalmente definidos, o simbolismo musical contém diversos sentidos dentro de uma esfera limitada onde opera semanticamente (Kazadi wa Mukuna, 1997). A música que é criada, executada ou ouvida é um produto de variados contextos, e o ouvinte precisa estar ciente da diversidade das influências culturais na música. Em outras palavras, em etnomusicologia a meta da semiologia é se ater aos padrões mais que ao conteúdo, procurar a estrutura mais que a interpretação de sentidos (Monelle, 1992, p. 5). A etnomusicologia se aproveita da análise profunda fornecida pela semiologia para contribuir para o entendimento do ser humano por meio do entendimento da configuração estrutural de sua criação (humana) musical. Portanto, em etnomusicologia a semiologia deve ser compreendida como uma ciência que estuda os signos musicais em seu contexto cultural que leva à compreensão do produto musical, e não como uma ciência que estuda os signos da música (Boilès, 1982, p. 28). Como disciplina de indagação científica na qual o sujeito – a música – é um fenômeno universal, na expressão de Boilès, a etnomusicologia opera dentro de um perímetro específico para revelar o *designatum* (imagem do som) de interesse considerável para a cultura dentro da qual se origina. Joga luz no processo criativo da música em seu contexto cultural para elucidar a mistura de seus universais em uma textura e evoca um significado único que pertence a um povo (Steiner, 1981, p. 3; Boilès apud Monelle, 1992, p. 187).

SEMÂNTICA E MÚSICA

Como um desenvolvimento da semiologia, a semântica é aplicada em inquirições etnomusicológicas para explicar o processo criativo de sentidos dos signos musicais



identificados semiologicamente. Ao comentar sobre o poder semântico da música, Igor Stravinsky (1936, p. 53) afirma:

“Considero a música, por sua natureza, basicamente impotente para exprimir o que quer que seja: um sentimento, uma atitude mental, um estado psicológico, um fenômeno da natureza, etc. [...] A expressão nunca foi uma propriedade inerente à música. É por isso que não é de forma alguma o propósito de sua existência”.

Os aspectos não-sonoros incorporados na música são importantes nesse processo por serem referenciais ao contexto no qual a música é produzida. Dois níveis estruturais podem ser considerados na música conforme proposto por William Bright (1963): o endo-semântico e o exo-semântico. Enquanto no primeiro os elementos sonoros

Kola Ogunmola, considerado o pioneiro do teatro moderno na Nigéria, em fotografia dos anos 50 (Kubik, 1989)

*Músico com
seu instrumento
kora em cartão
postal histórico
do Senegal,
provavelmente
final do séc.
XIX*

tais como as alturas, as estruturas das frases musicais e o timbre constituem o foco do estudo, no caso do segundo, a atenção é direcionada aos aspectos não-sonoros (extramusicais) que influenciaram a natureza da música como expressão.

Pode-se afirmar então que, como reflexo de valores culturais e sociais pertencentes a um determinado grupo, a música incorpora a interpretação enraizada no *vécu* (experiência de vida) do produtor individual. Portanto, a fim de obter uma interpretação que seja mais próxima da realidade do signo musical – a verdade –, o etnomusicólogo

precisa levar em consideração vários aspectos (memória individual), a soma destes enquanto agregados (memória coletiva) e reconstruir um quadro que seja o mais próximo possível da verdade (Halbwachs, 1968). De acordo com Nattiez (1990, p. 109), a música é marcada pela complexa rede de interpretantes. Monelle (1992, p. 12) aponta: “Se a música é uma linguagem inerente, baseada em correspondências naturais entre sons e sentidos, então é o que os semiólogos chamariam de *signo indexical*”.

Tenho que concordar com Stravinsky (1936) quando afirma que os sentimentos e as imitações não são sentidos, e sim qualidades. A interpretação que é atribuída à música está relacionada a vários fatores contextuais. Em uma de suas famosas composições, “O Trenzinho do Caipira” (“Bachianas Brasileiras”, nº 2), Heitor Villa-Lobos produz o som de um trem em movimento por meio do uso de instrumentos musicais. A questão que pode ser colocada aqui é: seria esse som reconhecido por todos os ouvintes, mesmo os que jamais o ouviram antes? Teriam eles a mesma reação emotiva? Caso contrário, o que seria? Tudo isso depende do *vécu* do ouvinte individual que, conforme afirmei em outro lugar, “a música apenas opera semanticamente como um veículo de comunicação em um determinado perímetro cultural” (Kazadi wa Mukuna, 1997). Se o som por si só é incapaz de conduzir sentido, então quaisquer sentidos extraídos da música derivam de associações extrínsecas (*circum*) ou extramusicais (Monelle, 1992, pp. 9-10).

PONTOS EM QUESTÃO

Em etnomusicologia, pontos em questão são as teorias a respeito das quais o debate sobre sua aplicabilidade continuam inconclusos. Embora algumas teorias, tais como as distinções “*êmico/ético*” e “*insider/outsider*”, assim como etnicidade, identidade, globalização e *world music* tenham se tornado palavras da moda entre os estudiosos,



elas continuam se mostrando controversas quando de sua aplicação. Seu sentido reside no reino filosófico que é aberto a mais do que meras opiniões ou discussões. Algumas teorias soam consideráveis, como a “teoria quântica da música”, tomada de empréstimo da física e postulada para uso na etnomusicologia por Ki Mantle Hood (s.d.), e “antropologia musical”, sugerida por Anthony Seeger em seu livro *Why Suyá Sing: a Musical Anthropology of an Amazonian People*, de 1987, uma espécie de jogo de palavra a partir do trabalho seminal *The Anthropology of Music* de Alan Merriam. Contudo, permanecem ainda em fase probatória.

CONCLUSÕES

As mudanças, conforme demarcadas por Bonnie Wade (2006), não apenas delineiam os vários estágios evolutivos da etnomusicologia, como também revelam a ambigüidade que tem enevado desde o modo como a pesquisa é conduzida até a maneira como os resultados são apresentados. Considerando as idéias a respeito de cultura, Wade (2006, p. 196) escreve:

“Já saímos de um entendimento de cultura com um complexo unificado de elementos que trabalham em conjunto para criar um todo homogêneo e integrado, para a visão de cultura como um sistema ordenado de sentido e de símbolos em relação ao qual a interação social ocorre”.

Essas dificuldades substanciam os vários encargos que qualquer campo de investigação jovem se vê obrigado a suportar antes de descobrir a essência real de seus objetivos. Por outro lado, ao olharmos para a lista de teorias e metodologias tomadas de empréstimo e citadas anteriormente, deve ficar claro que na qualidade de disciplina sócio-humana, a etnomusicologia tem um direito cristalino que lhe permite pedir livremente empréstimos de quaisquer disciplinas irmãs.

É preciso também que se tenha em mente que qualquer que seja a teoria emprestada, esta deve ser modificada antes de poder ser aplicada, ou reinterpretada de antemão para se adequar à busca dos objetivos da etnomusicologia. Quando esse processo falha, a metodologia emprestada se torna obsoleta e não raro é deixada de lado durante as fases evolutivas da etnomusicologia. Podem também simplesmente permanecer abandonadas em meio aos pontos em questão. Um exemplo excelente disso são os paradigmas semiológicos poiético, estésico e neutro propostos por Nattiez e discutidos anteriormente, os quais foram modificados para aplicação em etnomusicologia. Enquanto o primeiro desses paradigmas enfatiza a análise musical a partir da perspectiva do compositor, o segundo enfatiza a mesma análise a partir do ponto de vista do ouvinte, enquanto no terceiro o foco é colocado na música em função de si mesma.

Como forma de modificação, na perspectiva estésica, é necessário que se compreenda que o ouvinte em questão é o pesquisador. Em minha modesta opinião, o maior dos problemas nesse caso reside na falta de clareza da parte dos autores que evitam assumir uma postura *vis-à-vis* em relação à identidade dos elementos conhecidos e desconhecidos da equação. Isso não é apenas vital, é crucial. A esse respeito, Boilès sugere que o estudioso leve em consideração todos os fatores a respeito de música a fim de determinar qual paradigma aplicar no estudo, se poiético ou estésico. Se o elemento conhecido na equação é a música, o que é ouvido, então o elemento desconhecido que o etnomusicólogo busca – a verdade/o sentido – é encontrado na soma do comportamento derivado de todos os círculos dentro da rede de relações na qual o compositor é o elo, pois eles denotam uma grande porção do *vécu* do compositor.

Em outras palavras, o paradigma apropriado para se adaptar a uma investigação etnomusicológica é o estésico, e não o poiético. É somente com a aplicação desse procedimento que um etnomusicólogo atingirá sua meta final que tenho defendido em muitos de meus escritos (Kazadi wa Mukuna,

2003, p. 16; 1979-80, p. vii)—contribuir para o entendimento da humanidade por meio de sua expressão musical no tempo e no espaço. Isso é fundamentado por Merriam (1964, p. 71) com estas palavras: “A fim de entender por que uma estrutura musical existe da forma como existe, precisamos também entender como e por que o comportamento

que a produziu é da maneira que é, e como e por que os conceitos que subjazem a tal comportamento estão ordenados de tal maneira de modo a produzir a forma desejada particular de som organizado”. Se chegar a menos que isso, o pesquisador não é digno de ser chamado de etnomusicólogo, e sim de “cão recolhedor de caça”.

BIBLIOGRAFIA

- ADLER, Guido. “Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft”, in *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft* 1, 1985, pp. 5-55.
- ALEXANDRE, John Ellis. “On the Musical Scales of Various Nations”, in *Journal of the Society of Arts* XXXIII, 27/3/1885, pp. 485-527, 30/10/1885, pp. 1.102-11.
- BARTHES, Roland. *Elementos de Semiologia*. São Paulo, Cultrix, 1987.
- BLACKING, John. “The Problem of ‘Ethnic’ Perceptions in the Semiotics of Music” in Wendy Steiner (org.). *The Sign in Music and Literature*. Austin, University of Texas Press, 1981, pp. 184-94.
- BOILÈS, Charles L. “Processes of Musical Semiosis”, in *Yearbook for Traditional Music* 14, 1982, pp. 24-44.
- _____. “Sémiotique de l’Ethnomusicologie”, in Kay Shalamay (ed.). *Garland Reading in Ethnomusicology*, vol. 2, 1990, pp. 174-81.
- BRIGHT, William. “Language and Music: Areas for Cooperation”, in *Ethnomusicology* VII, 1, 1963, pp. 26-32.
- HALBWACHS, Maurice. *La Mémoire Collective*. Paris, Presses Universitaires de France, 1968.
- HOOD, Ki Mantle. “The Quantum Theory of Music II”, in *World Music Reports* 1, 1 (s/d), pp. 10-5.
- JAKOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação*. São Paulo, Cultrix, 1973.
- KAZADI WA MUKUNA. “Preface”, in *African Urban Studies* 6, inverno 1979-80, pp. vii-viii.
- _____. “The Universal Language of All Time?”, in *International Journal of Music Education* 29, 1997, pp. 47-51.
- _____. “Ethnomusicology and the Study of Africanisms in the Music of Latin América: Brazil”, in Jacqueline Cogdell Djedje (ed.), *Turn Up the Volume: a Celebration of African Music*, Los Angeles, The University of Califórnia Press, 1999, pp. 182-5.
- _____. “Prefácio”, in Mônica Neves Leme. *Que Tchan É Esse? Indústria e Produção Musical no Brasil dos Anos 90*. São Paulo, Annablume, 2003.
- KOFI AGAWU V. *Playing with Signs: a Semiotic Interpretation of Classic Music*. Princeton, Princeton University Press, 1991.
- KUBIK, Gerhard. *Westafrika. Musikgeschichte in Bildern*, vol 1. Leipzig, 1989.
- _____. “Ethnicity, Cultural Identity, and the Psychology of Culture Contact”, in Gerard Behágue (ed.). *Music and Black Ethnicity: the Caribbean and South América*. Miami, University of Miami North-South Center, 1994, pp. 17-46.
- _____. “Emics and Etics: Theoretical Considerations”, in *African Music* 7 (3), 1996, pp. 3-10.
- LEME, Mônica Neves. *Que Tchan É Esse? Indústria e Produção Musical no Brasil dos Anos 90*. São Paulo, Annablume, 2003.
- MACHE, François-Bernard. “Language and Music”, in *Music, Myth and Nature*. Paris, Meridiens Klincksieck, 1983, pp. 59-94.
- MEKI NZEWI. *Musical Practice and Creativity: an African Traditional Perspective*. Bayreuth, Iwalewa-Haus, University of Bayreuth, 1991.
- MERRIAM, Alan. *The Anthropology of Music*. Evanston, Northwestern University Press, 1964.

- MEYER, L. B. "Universalism and Relativism in the Study of Ethnic Music", in *Ethnomusicology* 4, 2, 1960, pp. 49-54.
- MONELLE, Raymond. *Linguistics and Semiotics in Music*. Chur, Harwood Academic Publishers, 1992.
- NATTIEZ, Jean-Jacques. "A Theory of Semiology", in *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music*. Princeton, Princeton University Press, 1990, pp. 3-37.
- NETTL, Bruno. "Recent Directions in Ethnomusicology", in Helen Myers (ed.). *Ethnomusicology: an Introduction*. Nova York, W. W. Norton & Company, 1992, pp. 375-99.
- _____. *The Study of Ethnomusicology: Thirty-one Issues and Conceptions*. New Edition. Chicago, University of Chicago Press, 2005.
- OSMOND-SMITH, David. "Music as Communication: Semiology or Morphology?", in *International Review of Aesthetics and Musical Sociology* 2, 1971, pp. 108-11.
- PEIRCE, Charles Sanders. *Collected Papers*. Cambridge (Mass), Harvard University Press, 1931-58.
- PINTO, Tiago de Oliveira. "The Discourse about Others' Music", in *African Music* 7 (3), 1996, pp. 21-9.
- RICE, Timothy. "Toward the Remodeling of Ethnomusicology", in *Garland Reading in Ethnomusicology*. vol. 2, 1990, pp. 320-48.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Dictionnaire de Musique*. Paris, Emile et Sophie, 1767.
- SEEGER, Anthony. *Why Suyá Sing: a Musical Anthropology of an Amazonian People*. Nova York, Cambridge University Press, 1987.
- STEINER, Wendy (ed.). *The Sign in Music and Literature*. Austin, The University of Texas Press, 1981.
- STRAVINSKY, Igor. *An Autobiography*. Nova York, W. W. Norton & Company, 1936.
- TARASTI, Eero. *A Theory of Musical Semiotics*. Bloomington, Indiana University Press, 1994.
- ULLMANN, Stephen. *Principles of Semantics*. Oxford, Blackwell, 1963.
- WADE, Bonnie. "Fifty Years of SEM in the United States: A Retrospective", in *Ethnomusicology* 50, 2. Primavera/verão 2006, pp. 190-198.
- WIDDES, Richard. "Historical Ethnomusicology", in Helen Myers (ed.). *Ethnomusicology: an Introduction*. Nova York, W. W. Norton & Company, 1992, pp. 219-37.
-